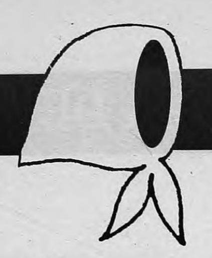
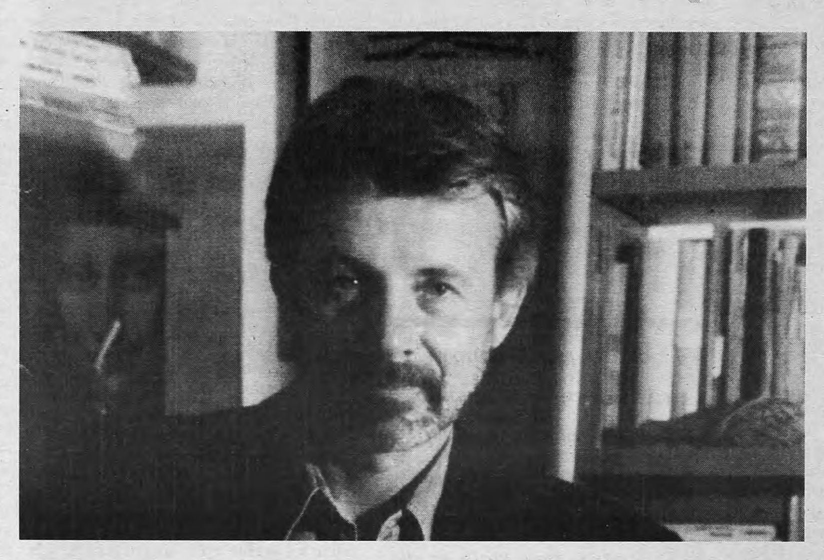


ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo



DANIEL CALMELS

"El cuerpo en la escritura"

El cuerpo en el libro

El libro puede presentarse como un interesante objeto de estudio, por el desafío que requiere implicarlo en una reflexión que analice su relación con el cuerpo.

El libro pareciera estar ajeno al cuerpo, y así lo entendía Jorge Luis Borges cuando, en una conferencia dictada en la Universidad de Belgrano, decía:

"De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de la vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones del brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación".

En otro tramo de la conferencia cuando Jorge Luis Borges se refiere a las palabras impresas lo hace de forma peculiar: "¿Qué son las palabras acostadas en un libro?, ¿qué son esos símbolos muertos?". Borges debe recurrir aquí, para ilustrar sus pensamientos, a la figura del cuerpo humano acostado, apoyado sobre sus costillas, y, acto seguido, liga la imagen del cuerpo acostado a la muerte. Es la proyección de su experiencia corporal la que le sirve para hablar de la palabra y del libro. No se trata de la letra fija y muerta, contraria a la vivificante oralidad, siempre renovada y posible de resucitar corregida, sino de palabras acostadas, cuerpos horizontales, símbolos agónicos de la visibilidad. Para Borges, las letras impresas han muerto, su ceguera le impide atraparlas con los ojos. La "letra muerta" cobra aquí otros significados. El libro que reúne estas conferencias lleva un título revelador, se llama *Borges Oral*. En él la palabra de Borges se materializa, hace cuerpo, y al leerlo cobra vida. Agrega Borges en relación con el libro: "Si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez". Sucede que la letra escrita muere para resucitar con el aliento de la lectura. Al decir de Régis Debray: "Las palabras escritas son inertes, pero las imágenes guardan lo vivo de ellas".

Ahora bien, podríamos acordar en que el libro llevado a los ojos no prolonga la vista, en el sentido literal del término, pero al comprometerme con él, al incorporarlo, amplía mi mirada. Arrimado a mi oreja no extiende mi oído, pero educa mi escucha.

Por otro lado, el cuerpo está presente en el libro de las formas más sutiles; los nombres que le hemos dado a sus distintas partes provienen de nuestra corporeidad.

Al decir la faz de una hoja –a la que también se denomina carilla– nos referimos a la cara o al rostro; la primera cara, la carátula, significa "máscara". El término encabezamiento contiene a la palabra "cabeza"; y el acápite, párrafo apartado o epígrafe, proviene de la frase latina a capite que quiere decir "desde la cabeza".

Para referirnos al costado del libro en el que se unen y sujetan las hojas decimos lomo. El espacio que dejamos en el costado izquierdo al comenzar un párrafo se denomina sangría. Al final del libro, cuando recorremos con la yema del dedo el listado de temas, encontramos el índice, y cercano a éste, a modo de suplemento, un apéndice. A su vez los libros tienen capítulos (de caput: cabeza) y glosario, compuesto por el prefijo glos: lengua. Si doblamos los bordes de las hojas, nos encontramos con orejas; y, por supuesto, toda aclaración se hace al pie de la página. De más está decir que todo buen libro, al igual que los cuerpos, poseen cubiertas con solapas. A su vez el clásico libro de estudio escolar es llamado manual, palabra que proviene de mano.

A diferencia de la computadora (exceptuando memoria y virus), el libro, espacio de representación, objeto que contiene y soporta la letra, ha sido bautizado a imagen y semejanza del cuerpo humano.

Del estilete al estilo

"Vivir no es necesario;
lo necesario;
es crear"
Fernando Pessoa

La lengua escrita es producto del aprendizaje y, a su vez, productora de conocimientos. Al escribir se genera un acto de unión entre el saber y el conocer. El escribir es objetivo y subjetivo; su resultado es una forma externa al escritor que puede ser cambiada interminablemente en las múltiples lecturas o reescrituras posibles. El que escribe vuelve a leer, operación que hace de la escritura una multiplicación de la lectura. De la escritura y la lectura surge un tipo de actividad profundamente reflexiva. Dice Gastón Bachelard:

"...escribir es reflexionar en las palabras, es oír las palabras con toda su resonancia. Entonces el que escribe es el ser más original que existe, el menos pasivo de los pensadores".

El fenómeno de la escritura no consiste en volcar fuera lo que tengo dentro, no se trata de ordenar formalmente lo sabido. La escritura no es idea que se exporta al papel, sino trabajo original sobre el papel. "La voz interior no dicta todo el texto, apenas algunas palabras" (Torkom Saraydarian).

En el propio acto de la escritura se produce un conocimiento. En la búsqueda de la palabra, en la tachadura, en la corrección, en el titubeo, se encuentra el acto de conocimiento. Dice Julián Marías: "Hay pensamientos que no se alumbran si no es escribiendo". Al concepto se llega por aproximaciones sucesivas, se lo conquista desde múltiples lugares.

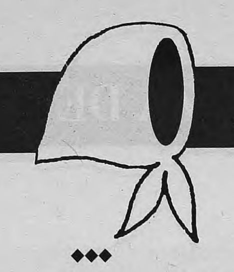
La escritura tiene puntos de contacto con la conversación, aunque el interlocutor esté ausente físicamente. El fenómeno de la producción de escritura implica a un otro potencial.

No es la escritura una ayuda memoria, sino la memoria. Debemos cuestionar el hecho de que "tal o cual cosa es conocida por mí y me cuesta ponerla en palabras". Conocer, a diferencia del saber intuitivo, es un acto de palabras. Escribir no es el mero acto de describir lo que internamente poseo, sino la adquisición de una nueva posesión. Al decir de Georges Braque:

"Escribir no es describir, pintar no es reproducir". Un texto puede nacer alrededor de una idea sobre la cual tengo algún dominio y cierta conciencia: material reflexionado en conversaciones y a partir de lecturas. Sobre este material se monta la escena de la escritura, sobre una idea disparadora. El producto resultante puede extender, rever, modificar la idea original, así como también desarrollar una complejidad inusitada.

La escritura es activa no porque "refleje" el pensamiento, sino porque produce pensamiento; no porque plasme las imágenes sino porque crea imágenes; requiere de la búsqueda infinita en el finito mundo de las palabras.

Una de las formas en que el saber encuentra legibilidad es a través de la escritura, convirtiéndose en acto de conocimiento. La propia práctica de la escritura es, en sí, un acto de ignorancia y de saber, un gesto particular, porque es suma de praxia y lenguaje. Le exige al cuerpo y al psiquismo, reclama la atención ▶



"El cuerpo en la escritura"

DANIEL CALMELS *

"Salí de la escuela leyendo, sin saber lo que leía; formando caracteres claros y gordos, pero sin forma ni hermosura..."
Diego de Torres Villarroel (1693?-1770)

La escritura menor es la del escriba, la del copista, la que traduce en signos los sonidos del dictado. La escolaridad abusó de esa práctica. Escribir fue puesto del lado de la copia, de la rendición de cuentas: "¡Saquen una hoja y escriban!"

La primera escritura del niño busca hacer más que decir. El esfuerzo está puesto en el dibujo de la letra. La factura del significante ocupa su atención, es la materialización gráfica de lo que ya fue aprehendido en la materia sonora. El pasaje del sentido del trazo al sentido de la letra le otorga a la escritura el poder de la significación. La búsqueda de significación puede distorsionarse ubicando al niño en el lugar de un simple "copista", y a quien dicta, en el de un "dictador".

En referencia al acto de copiar reiteradamente, señala Emilia Ferreiro:

"El resultado generalmente es que los niños no copian palabras o sílabas, sino sólo algunas letras distorsionadas. Aun los que sí copian bien, acaban sin poder decir qué es lo que copiaron".

El escritor se define con un término que lo diferencia del escribiente. Si bien hay palabras para nombrar al "actor" (escribiente, escritor), no la hay así para el acto. "Saber escribir" designa significados distintos. Cuando un alfabetizado que utiliza la escritura corrientemente dice que le "cuesta escribir", o "que no se sabe escribir" (refiriéndose a la confección de un artículo, relato o descripción), enuncia la presencia de un obstáculo en la práctica de su "estilo". El término "estilo" surge de "estilete", elemento empleado para escribir, presente en la acción de sacar, marcar una superficie, aquí diferenciamos ambos términos para señalar dos tipos de escritura: "escritura de estilete" y "escritura de estilo". En la primera tendría lugar el alfabetizado, el que accede a la lengua escrita y la usa como vía para "fijar" un conocimiento; en la segunda, se encontraría quien puede hacer de la escritura un terreno peculiar de "producción" de conocimiento.

"El escribiente es el que cree que la lengua es un puro instrumento del pensamiento y ve en el lenguaje una herramienta; por el contrario para el escritor el lenguaje es un lugar dialéctico en que las cosas se hacen y deshacen, donde sumerge y deshace su propia subjetividad." Roland Barthes

Entender la escritura como una copia lleva a pedirle al niño un "acto de estilete", se lo coloca en una acción sin deseo, en un lugar de pasividad. Por el contrario, la "escritura de estilo" es movida por la necesidad, tiene iniciativa propia, no está mandada a hacer. Al copiar se abandona el acto para pasar al mero movimiento; no se escribe sino que se transcribe. En cambio en la escritura como acto, escribir es inscribir. Diferente es el escribir como castigo, todavía presente en la institución escolar (también se castiga con el movimiento: carrera, flexiones de brazos, etc.). Se castiga con la materia que se debería hacer querer.

La letra densa

"El psiquismo se comporta poéticamente.
De allí en este caso el placer de escribir."
Gastón Bachelard

"La página en blanco es un oído que aguarda."
Roberto Juarroz

En la poesía la escritura recobra su antiguo dominio del espacio gráfico. Las palabras no ocupan un lugar convencional, hay rebelión contra el margen izquierdo. En la mayoría de los casos (a excepción de la prosa poética) la escritura poética se aleja de los márgenes, se centra, construye más de arriba hacia abajo que de izquierda a derecha; "poesía vertical", como diría Roberto Juarroz, uniendo el cielo con la tierra. El poeta dibuja la letra, vuelve densa la palabra.

La huella que la mano deja cuando escribimos palabras puede ser una forma de recuperar el gesto. El cuerpo siempre está ausente en el sobre de una carta, pero viaja en ella una marca de la persona. La letra siempre es singular, es una estela que la mano deja con los gestos plurales de la lengua escrita. La escritura a veces es una forma de acercamiento: se escriben cartas para llegar al cuerpo del otro.

La escritura poética no intenta olvidar el cuerpo, sino reconstruirlo. La poesía es palabra densa, habitable, palabra que busca y atrae a otra palabra: trabajo de amantes, cuerpo y poesía.

Alejandra Pizarnik sabe que la poesía llega al cuerpo, al cuerpo herido: "Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos".

"La huella que la mano deja cuando escribimos palabras puede ser una forma de recuperar el gesto. El cuerpo siempre está ausente en el sobre de una carta, pero viaja en ella una marca de la persona."

Una de las formas más eficaces para alejarse del poema es descarnarse y leer con la lengua ortopédica, la que corrige la sintaxis y la ortografía. Dice A. Pizarnik: "Perras palabras, ¿cómo han de poder mis gritos determinar una sintaxis? Todo se articula en el cuerpo, cuando el cuerpo dice la fuerza inadjetivable de los deseos primitivos".

La escritura de palabras es suma de praxis y lenguaje, unión del cuerpo en la lengua, lengua común de los cuerpos.

Las experiencias corporales son fuentes de alimentación de las imágenes. Las vivencias preverbales son material para nuestras metáforas verbales. El cuerpo siempre es reservorio. Allí donde el lenguaje verbal es pobre en extensión de vocabulario, se enriquece en la condensación.

Antonin Artaud

"Soy hombre por mis manos y mis pies, mi vientre, mi corazón de carne, mi estómago cuyos nudos me acercan a la putrefacción de la vida."
A. Artaud. Fragmento de "Fragmentos de un Diario de Infierno"

"No concibo la obra como separada de la vida."
A. Artaud. Fragmento de "El Ombligo de los Limbos"

Me referiré a la vida y a la obra de Antonin Artaud, con el objetivo de entrecruzar dos aspectos que hacen de su obra un hecho singular. Uno de ellos es la continua y remarcada referencia al cuerpo y al organismo. Motivada por la enfermedad, el dolor y la rebeldía, las referencias al cuerpo y al organismo que encontramos en sus textos, son componentes ineludibles aun cuando se piense en el espíritu o el pensamiento.

El otro aspecto lo podemos situar en torno de la escritura como gesto, como acción elaborativa, creadora de pensamiento. En relación con este último punto podemos decir que la escritura de Artaud se nos presenta a la manera de una talla, cuyo desvío en el impulso del estilete marca la discontinuidad en la producción textual (textura). Artaud opera con la lengua escrita como un tallador, que no puede disimular los excesos en la marca que produce el filo.

Sus textos dejan ver las uniones, las cicatrices. Inquieta la sutura más que las partes, que se vuelven extrañas en el tejido que las une. La escritura de Artaud se aleja del tatuaje para adentrarse en la cicatriz.

Al ser rechazados sus poemas para su publicación en una revista, A. Artaud le escribe a su director, Jacques Riviere: "...me doy perfecta cuenta de las detenciones y las sacudidas de mis poemas, las cuales atañen a la esencia misma de la inspiración y provienen de mi endeleble impotencia para concentrarme en un objeto."

Artaud llevaba siempre consigo un cuaderno de notas, su escritura, su acción, no tenía un tiempo predeterminado, cumplía con la idea de M. Blanchot "...hay que escribir solamente en la incertidumbre y la necesidad". Pero en las últimas semanas de su vida tomó una determinación de la cual luego se arrepentiría, dijo a sus allegados:

–Les anuncio que no escribiré más; lo he escrito todo. Por lo demás, ¿ven?, ya no tengo cuadernos– y mostró el bolsillo interior de su chaqueta, en el cual ya no se veía el cuaderno habitual.

1946 - días antes de su muerte - escena cotidiana

Acaso era la hora del día en que la luz se proyecta sobre los objetos, destapando las marcas más sutiles. Artaud estaba enfermo y quería comenzar a guardar los gestos que lo acompañaban, para que la muerte no lo tomara por sorpresa. Días antes había prometido no escribir más, como quien jura en la mitad del mareo abstenerse de tomar alcohol de por vida. Pero esa luz, a esa hora del día, se posaba sobre el mantel de hilo y dejaba al descubierto algunas letras tenues. Artaud sabía descifrar los signos que habitaban en los objetos, así lo había hecho unos años antes en su estadía en México.

Paule Thevenin cuidaba de él, dándole un lugar en su casa. Esa tarde la hija de Paule cruzó la sala en dirección a la calle. Artaud la llamó con suavidad, era el tono que su madre más quería: –Mi pequeña Domnine, quieres, por favor, ir a comprarme un cuaderno a la librería? (5). Cuando tuvo el cuaderno en sus manos tomó un lápiz y ante el recuerdo de su promesa, comenzó a marcarlo, a trazar palotes para no perder la mano a la escritura; "...quiero hacer palotes" dijo, "mi mano no puede dejar de escribir".

Después de la abstinencia, había que retomar la escritura desde el gesto más primario (**); marca del grafito sobre el papel, materia prima para la construcción gráfica de la letra, trazo que nos deja mudo, marca del silencio. Los palotes configuran la primera valla, las primeras rejas, sumisión al orden del renglón y del margen, y al mismo tiempo punto de partida para la marca que podrá tener voz (fonética).

Palotes al modo de "'pequeños tajos' dispuestos a distancias iguales unos de otros; lo que da a pensar que está manifestándose en esto el empuje repetitivo, esto es, el ritmo. Arte y escritura, no distintos". M. Blanchot.

La escritura de Artaud: persistencia, continuidad, trabajo de cargar las palabras con el trazo, de una densidad que sólo el cuerpo puede darle. Dice Oscar del Barco, su "escritura es acción y no una referencia a la acción".

Los lápices recobraban el valor del estilete (la estilo-gráfica), en un mismo acto, marca y estilo configuraban el acto escritural. El elemento de escritura recobraba el sentido de un arma:

"El aire está cargado de golpes de lápices, de golpes de lápices como de golpes de cuchillos..."

"Artaud estaba enfermo y quería comenzar a guardar los gestos que lo acompañaban, para que la muerte no lo tomara por sorpresa. Días antes había prometido no escribir más."

Lengua y escritura trascendían la "obra", no se trataba del creador que protege y difunde sus escritos, no era cuestión de cuidar lo hecho, sino de potencializar el hacer. El poeta es aquí el hacedor, el que agranda el mundo de los sentidos al producir escritura, no como registro del pasado, sino como generadora de un presente que intenta violentar.

Andre Bretón refiriéndose a la redacción del Nº3 de *La Révolution Suréaliste*, casi escrita en su totalidad por Artaud, dice:

"Aquí el lenguaje se desprende de todo lo que podía darle un carácter ornamental ... y surge templado y resplandeciente, pero resplandeciente a la manera de un arma ..."

En Artaud cobra valor el acto de la escritura más que el producto escrito. No es un arma guardada que rememora los disparos, sino un hacer violento, en los cuales la escritura agrede la molicie y espanta los oropeles. Escritura a salvas, disparos con los cartuchos de la otra cartuchera, la que reúne tintas y grafitos, puntas afiladas y plumas.

Rodolfo Walsh "apuntando" a otra marca de sentido entre las máquinas que producía la firma Remington nos advirtió del extraño parentesco del

revólver y la máquina de escribir.

(**) Fragmentos de este texto que pertenecen al libro *El cuerpo en la escritura* (Daniel Calmels, Ed. D&B, 1998, reedición Novedades Educativas) fueron incluidos en el suplemento del viernes 27 de octubre del año 2000.

Esta escritura direccional no es autobiográfica, no se trata de la crónica de los acontecimientos, del escribir sobre la ceniza de lo pasado, sino de la acción que potencia lo escrito como acto. Cabrían las palabras de Paul Valéry: "Yo no he querido decir, yo he querido hacer".

Las últimas palabras de una carta titulada "A mi Amigo" nos develan una interrogación clave en su pensamiento, ésta es: "Existe la forma, antes del gesto creador, de una manera latente de la que el gesto no es más que la dominante? ¿O el gesto crea al pensamiento?". Escribir era producir pensamiento. Al escribir la acción no estaba descarnada: "Y nos era necesario entonces una mano que se transformara en el órgano mismo del aprender". Escribía porque no podía escribir. Escritura del no poder, escribo que no puedo escribir: "... he entrado en la literatura escribiendo libros para decir que no podía escribir absolutamente nada; cuando tenía algo que decir o escribir, mi pensamiento era lo que más se me negaba". Artaud

◆◆◆

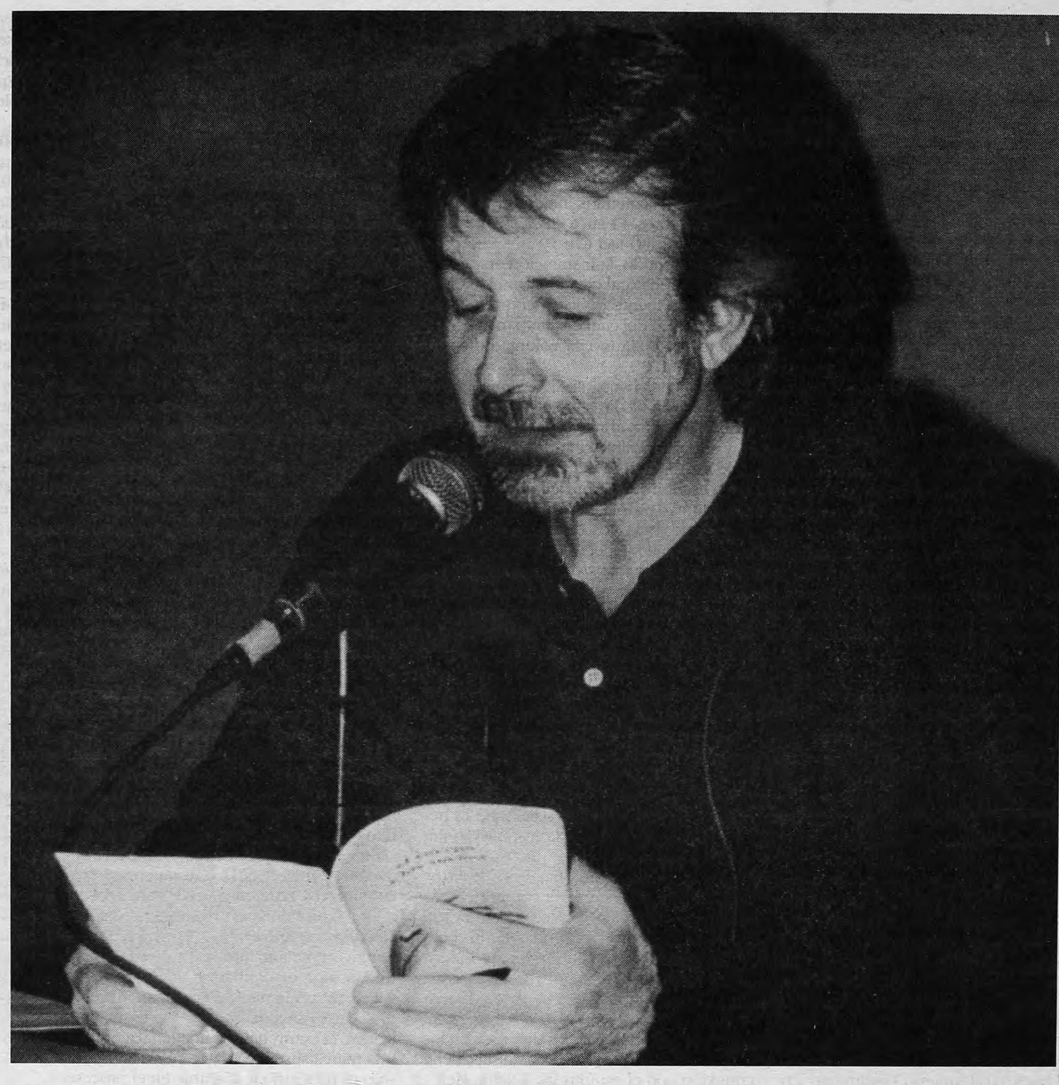
En cuanto al cuerpo, cuando escribe sobre la vida corporal-orgánica no lo hace como el anatomista o el filósofo, no se trata del cuerpo-organismo de todos los hombres. No es que le pone palabras a las sensaciones, sino que entre otras cosas las sensaciones están hechas de palabras. Dice Alejandra Pizarnik "...por lo corporal del lenguaje, por la impronta respiratoria del poeta, por su carencia absoluta de ambigüedad. Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo".

La producción textual de Artaud se aleja de la des-cripción, transita por la escritura para llegar a la ins-cripción. Inscripción en el cuerpo como un papel y en el papel como cuerpo.

"Sólo escribo lo que he padecido en cada centímetro del cuerpo y punto por punto en todo el cuerpo, nunca encontré lo que escribo sino a través de las angustias de lo moral en mi cuerpo." A. Artaud 1945

En cuanto a las sensaciones, Artaud carga la escritura con señales del campo de la musculatura, de las articulaciones, de los nervios. En su escritura el hecho propioceptivo (***) supera lo exteroceptivo, dominio de los cinco sensorios (vista, oído, tacto, gusto, olfato) referente común de muchos poetas a la hora de componer metáforas y sinestesias. Pero si del cuerpo se trata, Artaud no sólo da lugar a la vida corporal, sino también y de sobremanera a las vísceras, a los órganos de la interioridad, palpitante vida interoceptiva que se convierte en una amenaza, pues son las sensaciones de los órganos que no le permite olvidarlos, recordándoles "esta molestia de sentir que uno depende de su propio cuerpo" (Artaud). Las sensaciones propioceptivas e interoceptivas sin un circuito que las integre en un cuerpo son una continua amenaza de fragmentación:

(***) La sensibilidades exteroceptiva, interoceptiva y propioceptiva son las tres fuentes orgánicas de la percepción. Exteroceptiva: receptores periféricos (comúnmente llamados los 5 sentidos); interoceptiva: receptores de los músculos lisos y de los sistemas neurovegetativos (respiración, digestión); propioceptiva: músculos estriados (movimientos, actitudes).



"Una sensación de quemazón ácida en los miembros, músculos retorcidos y como al rojo vivo, el sentimiento de estar en vidrio y frágil...

Una exacerbación dolorosa del cráneo, una cortante presión de los nervios, la nuca aferrada al sufrimiento, las sienes que se vitrifican o se transforman en mármol, una cabeza pisoteada por caballos."

Frag. *Descripción de un estado físico*

En *El Teatro y la Peste*, a propósito de la muerte va a desarrollar una nueva lección de anatomofisiología, en la cual comprueba que a pesar de que la peste produce "un desorden fundamental de las secreciones (...) no hay pérdida ni destrucción de materia, como en la lepra y la sífilis. Los mismos intestinos, donde ocurren los desórdenes más sangrientos, donde las materias alcanzan un grado inaudito de putrefacción y de petrificación, no están afectados orgánicamente." Artaud

Artaud dialoga con los órganos, los tiene demasiado en cuenta, o para valorar su inalterabilidad o para apesadumbrarse por su existencia.

Como hombre de teatro sabe que el cuerpo miente y que el actor se entrena para la escena. Como hombre sufriente sabe que el organismo no miente, y que la función del órgano si no se integra en una estructura superior se desorienta y se ajeniza. La función no hace al órgano, lo destruye, el órgano se corporiza no por su función sino en el funcionamiento del cuerpo (como mediador entre el psiquismo y el organismo).

En este sentido el actor pensado por Artaud debe ser "un atleta del corazón", con la diferencia de que "la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior".

"El actor es un atleta del corazón.

La división de la persona total en tres mundos vale también para él, y sólo a él le pertenece la esfera afectiva.

Le pertenece orgánicamente."

Para Artaud el actor unifica cuerpo y organismo, piensa la actuación bajo el modelo orgánico. "El alma puede reducirse fisiológicamente a una madeja de vibraciones."

En su escritura apela a un hombre con materia pero sin órganos:

"El tiempo donde el hombre era un árbol sin órganos ni función..."

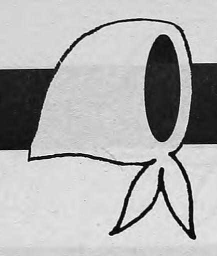
"Pues la gran mentira ha sido hacer del hombre un organismo."

Desde su vida temprana los órganos han dado que hablar, la enfermedad ha dejado su organismo en estridencia, se ha roto la necesaria ignorancia de la silente interioridad que tan bien supo nombrar Paul Valéry al decir: "La salud es el silencio de los órganos". A la edad de 5 años ha sentido estallar su cabeza por culpa de una meningitis, escribe"la niñez es como la muerte" (16). Luego en su vida adulta esa misma cabeza se verá convulsionada con los electroshock. Morirá en el mes de marzo de 1948 de un cáncer de recto. Sus tres padeceres: locura, cáncer y meningitis, serán incluidos en un escrito de autorreferencia: "Y vosotros, locos lúcidos, cancerosos, meningíticos crónicos, sois unos incomprendidos."

Artaud distingue entre el cuerpo y los órganos, entre el cuerpo y lo físico, no piensa en lo psico-físico o en el alma-cuerpo, sino, que rompe este dualismo incursionando en categorías diferentes, así refiriéndose a las características de Van Gogh diferenciar entre el cuerpo y lo físico, escribe: "...desarrollo corporal y físico de su personalidad de iluminado". En otro escrito diferenciará entre la carne, el cuerpo y el espíritu: "... el del predominio de la carne sobre el espíritu, o del cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otra". También escribe estos versos, en los que supera la disyuntiva de corte dualista, incluyendo tres categorías: carne-cuerpo-sentimientos.

"Encrucijada de las separaciones,
Encrucijada de las sensaciones de mi carne
Abandonado por mi cuerpo,
Abandonado por todo sentimiento posible en el hombre."

Sensaciones de la carne abandonadas por el cuerpo, abandono y puesta en fuga de los sensorios que desesperan al no tener cuerpo en el cual tomar forma. Artaud sabe que el cuerpo nos conforma.Su obra es un auténtico glosario (lengua) en el sentido carnal del término, un glosario de la desesperación. Artaud se escapa continuamente de la literatura. No nos pro- ▶



ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

pone ninguna didáctica, ni nos conduce a ningún camino. No es ni héroe ni mártir.

Fue un hombre que no pudo separar la vida de su obra, fue un hombre por sus manos, sus pies, su vientre, su corazón de carne, su estómago desnudo que se acerca al abismo de la vida.

La inspiración

"... lo poético no es algo que está afuera,
en el poema, ni adentro, en nosotros, sino
algo que hacemos y que nos hace"
Octavio Paz

Los actos de autoría, ligados con la creatividad, parecieran surgidos de fuerzas enigmáticas, ajenas al sujeto, provenientes de las musas. El término inspiración lleva impreso un mandato divino.

Primeramente, el escritor era un mediador, un elegido carnal que ofrecía su cuerpo y sus herramientas para componer, para crear guiado por el "influjo sobrenatural". El escritor se desatendía de su autoría, sus actos eran guiados, su mano se movía al influjo de fuerzas sobrenaturales.

Es probable que el término inspiración haya sido utilizado en primera instancia refiriéndose a los escritos sagrados: "los redactores bíblicos habían sido como 'manos' y 'plumas' del Espíritu Santo". La necesidad de dejar constancia escrita en un soporte diferente al de la memoria dio lugar a la escritura inspirada, con lo cual el término quedó ligado a este acto, si bien luego se extendió a otras producciones. Dice Michel Foucault: "Los sonidos de la voz sólo son su traducción transitoria y precaria. Lo que Dios ha depositado en el mundo son las palabras escritas (...), la ley que fue confiada a las Tablas, no a la memoria de los hombres; y la verdadera palabra hay que encontrarla en un libro".

Si bien el término inspiración se aplicó para el conjunto de los textos bíblicos, podríamos diferenciar su aplicación refiriéndose al Nuevo o al Antiguo Testamento. En referencia a las palabras del Antiguo Testamento se afirma que "Cristo siempre las citó como infaliblemente verdaderas, y de autoridad divina, por ser la palabra de Dios". En cambio, a los escritores del Nuevo Testamento "se les prometió la inspiración, (...) y ellos escribieron y profetizaron con el auxilio de está". (W. W. Rand) Esta diferencia de procedimiento para la confección de un texto escrito produce un escalón intermedio, un punto de apoyo para el pasaje de la escritura dictada a la escritura inspirada, del escriba al escritor, de la escritura de estilete a la escritura de estilo, y por lo tanto a la posibilidad de la autoría. En el lenguaje medieval "llámanlos 'notarii et actuarii', nunca auctores. El auctor es Dios o el Espíritu Santo..." (Ricci C.)

En este sentido, la Inspiración era "aquel influjo sobrenatural ejercido por el Espíritu Santo en la mente de los escritores sagrados, en virtud del cual declaraban ellos, sin cometer error alguno, la voluntad divina". (W. W. Rand)

Para Michel Foucault el nacimiento del autor está ligado a la transgresión, o sea cuando se pudo abrir juicio sobre lo escrito, y esto fue posible cuando el escritor dejó de ser un copista del Espíritu Santo, dejó de escribir "sin cometer error alguno", por voluntad propia. Dice M. Foucault: "Los textos, los libros, los discursos, comenzaron realmente a tener autores (distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que podía castigarse al autor, es decir en la medida en que los discursos podían ser transgresivos".

En referencia a lo que frecuentemente denominamos inspiración, podemos distinguir dos polos hacia los cuales convergen las ideas referidas al acto creativo. En uno de ellos se condensaría las ideas que explican la inspiración como un acto cuya dirección es de afuera hacia adentro y en el otro polo la idea inversa o sea que el hecho creativo guiado por la inspiración iría de adentro hacia afuera.

La Metáfora Respiratoria: Uno de estos polos podemos resumirlos con el nombre de metáfora respiratoria, una acción ligada al soplo divino de Dios en las narinas del primer hombre. La metáfora respiratoria entiende el hecho creativo como un acto de "tomar de afuera", una visita gaseosa, invisible, etérea, un soplo divino nos permite estar inspirados. La nariz es divina dicen los rabinos. La nariz, dicen los cabalistas, tiene conexión con el espíritu vía la letra Alef.

La Metáfora Botánica: En el otro polo se encontraría lo que podemos llamar la metáfora botánica. Como fuerza diferente y opuesta a lo inspirado, se impone aquí lo espirado, lo que transcurre de adentro hacia afuera, lo que proviene del interior. Aquí el cuerpo es semilla dispuesta a germinar, y esto es posible gracias a que dentro de ella están los elementos nutricios para dar forma a la obra ("Hay que sacarlo todo afuera como la primavera"). Lo que viene de afuera es secundario, intranscendente. La metáfora botánica compara el saber con un cultivo, la persona que la posee está cultivada. El brote creativo, surge, fluye, emana, lo hace sin esfuerzo, naturalmente y en forma generosa. El brote creativo es un acto de sacar de adentro, si esto no sucede se acude a la frase "no me sale".

Ante la imposibilidad de escribir el surgimiento del "no me sale", es no sólo un indicador de la dirección que se le otorga al movimiento creativo, acción de pasaje del interior al exterior del cuerpo, sino también del lugar de origen y almacenamiento de las fuerzas creativas.

Estas dos metáforas que resumen, que representan al acto creativo, anulan y frenan la posibilidad de pensar el proceso creativo en función de la autoría. Paul Valéry decía "sorprende, por contraste, que la forma de actividad que engendra a las obras de arte sea poco estudiada, o no lo sea sino al pasar, y con precisión insuficiente" (...) "interesa más el acto que el resultado del acto, el mecanismo más que el producto".

Interesa el autor en cuanto artífice. Para ser autor hay algo de lo artífice que debe ser puesto en movimiento, en posición creativa, vía de acceso a la "zona de arte", entendiéndola como una producción subjetiva equivalente al "espacio transicional" de Winnicott (Elsa Escanio), pues en esta "zona de arte" el art(e)ífice crea una autoría diferente. Si no se logra el acceso a esa posición, el sujeto queda inerte = sin arte, inactivo, sin capacidad. La autoría crea y cría, da cuerpo y pone el cuerpo. Para acceder a esta "zona de arte", más que la inspiración es necesario el aliento, función de sostén acompañamiento y provocación de otro, testigo de confianza.

El acto creativo requiere de una materialización, de una realización. No basta tener la idea, la ocurrencia, la imagen. La obra es una marca sustantivada de una acción. No sólo es necesario y deseable en el proceso creativo conectarse con imágenes inconscientes, sino fundamentalmente producir algo con ellas. La escritura, el acto de escribir no es un fenómeno ligado al sentir sino más bien al decir por escrito, y en este decir escritural las palabras toman cuerpo. Dice Octavio Paz "la poesía no se siente: se dice. Quiero decir: no es una experiencia que luego traducen las palabras, sino que las palabras mismas constituyen el núcleo de la experiencia".

Bibliografía citada

Borges J.L., *Borges Oral*, Ed. Emecé, Bs.As., 1979.
Debray R., *Vida y muerte de la imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, España, 1994.
Bachelard G., *El derecho de soñar*, Ed. Fondo Cultura Económica, México, 1985.
Ferreiro E. Haceres, *Quehaceres y deshaceres*, Ed. del Quirquincho, Bs. As.
Artaud A., *El ombligo de los limbos*. El Pesanervios. Ed Aquarius. Bs. As. 1972.
Artaud A., *Textos 1923-1946. Carta a Jacques Riviere*. Ed. Caldén. Bs. Bs. 1972.
Artaud A., *Artaud-Polémica, correspondencia y textos. A. Artaud en la Vida*. Paule Thevenin. Ed. Jorge Alvarez. Bs. As. 1968.
Bretón A. citado en el epílogo de *Carta a los Poderes*, Antonin Artaud. Ed. Insurrexit. Bs. As. 1974.
Antonin A., *Antonin Artaud-Textos*. Citado por Alejandra Pizarnik en *El verbo encarnado*. Ed. Aquarius.
Artaud A., *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Ed. Argonauta. Bs. As. 1987.
Blanchot M., *La escritura del desastre*. Monte Avila. Ed. Venezuela 1990.
Artaud A., *El Teatro y su Doble*. Ed. Edhasa, España, 1997.
Paz Octavio, *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica. México 1979.
Ricci Clemente, *La Biblia de Ferrara*, Ed. Peuser, Bs. As., 1926.
Foucault Michel, *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México 1993.
Rand W.W., *El diccionario de la Santa Biblia*. E. Caribe. Costa Rica.
Foucault M., *¿Qué es un autor?* Universidad Autónoma de Tlaxcala. México 1985
Scani o Elsa, *Tratamiento Psicopedagógico*, Compiladores: Bin L., Diez A., Waisburg, Ed. Paidos, Bs. As. 2000.
Valéry Paul, *Introducción a la poética*. Ed. Argos, Bs.As. 1944.

* DANIEL CALMELS - Escritor - Psicomotricista.

Ultimos libros publicados:
El Cristo rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman. Ed. Topía.
El cuerpo en la escritura, Ed. D&B. 1998. Reedición Ed. Novedades Educativas.
Estrellamar, Ed. D&B, 1999, premio Rodolfo Walsh –derechos humanos.